

A LEITURA COMO JOGO: EXPLORAÇÕES DO TEXTO DRAMÁTICO

GLÓRIA BASTOS

1. Introdução

Geralmente relegado para segundo, se não mesmo terceiro plano, no domínio dos textos trabalhados na escola, e mais ainda em termos de livros adquiridos para leitura em casa, o texto dramático para crianças partilha de uma situação semelhante ao texto para teatro destinado a um leitor adulto. Na verdade, não existem hábitos de «ler teatro», de modo que a edição do texto dramático é ainda muito restrita, não constituindo uma «aposta» das casas editoras. Três factores acabam assim por pesar no campo da edição: são publicados quase só os textos premiados, os considerados clássicos e/ou que tradicionalmente são contemplados nos currículos escolares. A edição de textos modernos acontece sobretudo em função da sua representação e sempre com uma tiragem muito reduzida.

Neste sentido, reconhece-se que a prática do jogo dramático ou a ida ao teatro constituem, geralmente, os primeiros contactos da criança com esta forma de expressão. Todavia, conhecendo-se a apetência dos jovens, dos níveis de escolaridade em que estou a pensar — ou seja, o 1.º e o 2.º ciclos — pelo jogo, o próprio texto dramático, à partida está próximo e propicia situações diversas de «jogo», que passam quer pelo contacto com uma especificidade discursiva quer pela pesquisa de

elementos criados pelo próprio autor, a sua «visão» da potencial e possível «prática» teatral daquele texto. A este aspecto, poder-se-á ainda aliar as vantagens que existem em facilitar, na escola, o contacto não só com textos diversos mas também com a diversidade dos textos, permitindo, nomeadamente, o confronto entre diferentes formas genológicas. E esse confronto, a compreensão das suas especificidades, pode assumir, facilmente, uma importante dimensão lúdica, constituir uma espécie de «jogo» no qual se compreende exactamente o lugar e papel de cada «peça».

Penso igualmente que estas são etapas essenciais para futuros «empreendimentos», ou seja, quando em momentos seguintes do percurso escolar for necessário ler, em profundidade, textos no domínio do dramático, algo deve já ter acontecido antes, e esse algo significa que já houve um contacto com esse tipo de discurso e que já foi possível perceber, por exemplo, facetas da relação estreita que existe entre ele e o espectáculo teatral.

2. A especificidade do discurso dramático

Um primeiro aspecto, que de imediato chama a atenção, é a própria mancha gráfica característica do texto dramático, que revela um dispositivo enunciativo próprio, formalmente marcado por dois tipos de discurso: por um lado, o diálogo ou falas das personagens (texto principal) e, por outro, as didascálias ou indicações cénicas (texto segundo ou secundário, como lhe chamam alguns teorizadores). Este «texto secundário» (Aguilar e Silva, 1988: 605) é um texto não-dito, isto é, que não passa pelo canal verbal quando a peça é representada. No quadro seguinte sistematizam-se essas duas situações de enunciação: uma para ser realmente dita, a outra, não dialógica, para completar e precisar aspectos que a representação poderá ter em conta.

Nome da Personagem Didascália (tom, movimentação, etc.)

Fala da Personagem

Transpondo estes aspectos para um texto concreto, vejamos a fala inicial de *O que é que aconteceu na terra dos procópios?* (1980), de Maria Alberta Menéres:

(Caminho de floresta. Entra a correr um palhaço estapafúrdio, que se dirige à assistência.)

PALHAÇO — Vocês viram por aí o meu amigo Procópio? Ele vinha a correr muito. Quando ele quer, corre muito mais do que o vento! Ninguém sentiu passar por aí uma «corrente de ar»?

Neste *incipit* verifica-se a existência dos dois tipos de texto descritos. O início, em itálico, o tal texto secundário, não-dito, fornece indicações referentes ao espaço em que decorre a acção (caminho de floresta), introduz uma personagem, elucidando quanto à sua forma de entrar em cena (a correr), quanto ao seu tipo (é um palhaço) e à sua descrição (estapafúrdio). Esclarece ainda que essa personagem é produtora de um discurso com destinatário explícito — a assistência (elemento que remete para a teatralidade do texto, aspecto a desenvolver). A fala da personagem, o texto principal, coloca-nos perante uma pergunta, que alude a uma personagem ausente, ao mesmo tempo que contribui com traços distintivos dessa figura — «corre muito mais do que o vento» — e designando-a metaforicamente, em seguida, por «corrente de ar».

O texto dramático, possuindo características comuns com a narrativa (por exemplo, o destaque dado à personagem e à acção), revela, no entanto, outras particularidades que importa ter em atenção. A ausência de um narrador, enquanto entidade estruturante e organizadora da acção narrada, obriga a que recaia exactamente sobre as personagens, os «agentes da história representada, que comunicam entre si e com os recep-

tores do texto, a assunção da responsabilidade imediata e explícita, sem mediadores intratextuais, dos actos de enunciação» (Aguilar e Silva, 1988: 604). Será, pois, da responsabilidade das diversas personagens o relato e a alusão aos vários acontecimentos. Significa isto que uma leitura (interpretação) deste tipo de texto exigirá uma atenção particular aos intervenientes na acção dramática. A título de ilustração, veja-se o início da peça *Os Dois Ladrões* (1983), de Manuel António Pina, onde o «antes de cena» nos é relatado por uma personagem-narrador. E quando este avisa, «Aí vêm os dois ladrões/ que têm muito que contar/ ouvi agora meninos/ uma história de pasmar», (numa referência a um intertexto facilmente identificável — a *Nau Catrineta*) o que se passa em seguida é que essa «história» não nos é contada por ele, mas vemo-la acontecer através da acção-actuação das personagens, sem a intervenção da voz do tal narrador estruturante, característica essencial do modo narrativo.

Este aspecto é tanto mais importante quanto é através das personagens que o leitor contacta não só com as peripécias da fábula, como referi, mas ainda com diversas concepções da realidade, consoante o ponto de vista expresso. A função de tais relatos é, assim, também interpretativa, pois não se trata de um narrador onisciente que perspetive a narrativa de uma forma globalizante mas de diferentes personagens com leituras diversas do mundo.

Poder-se-á desta forma afirmar que o texto dramático é, por excelência, o tipo de texto em que se podem alargar os níveis de ambiguidade do real. E o leitor, ou espectador no teatro, encontra-se numa posição interpretativa privilegiada devido à possibilidade de tomar contacto com essas diversas concepções da realidade, consoante o ponto de vista da personagem, aprofundando a sua percepção dos conflitos humanos. É o real filtrado, mas com filtros diferentes, o que proporciona diferentes ângulos de visão e, por consequência, diferentes versões.

Uma variação curiosa sobre este aspecto surge, por exemplo, num outro texto de Manuel António Pina, «Viva a li-

berdade fora da cabeça» de *O Inventão* (1987), em que duas personagens, ao mesmo tempo distintas e uma só, confrontam diferentes perspectivas sobre o real:

INVENTÃO

*Boneco que não faz nada
é coisa mal empregada!
Não consigo ficar em sossego
se não arranjo um emprego!*

CORO DOS PENSAMENTOS DO INVENTÃO

*Um boneco a trabalhar
seria caso bem invulgar...
Bonecos são para brincar,
e Inventão deve estar a brincar
quando diz que quer trabalhar!
Se está a falar a sério
não há-de ser grande o mistério:
ou mecanismo mal oleado
ou parafuso desaparafusado.
Não vale a pena entrar em pânico,
é preciso é chamar o mecânico...*

Em relação à personagem, como sublinhei, no texto dramático ela assume uma função de destaque, já que o seu discurso ocupa um lugar central: o diálogo é o recurso dominante neste tipo de texto. Assume-se, pois, que o texto dramático é, antes do mais, diálogo. Como refere Ryngaert (1992: 24), a palavra do autor, disfarçada e partilhada por um ou mais emissores, constitui o essencial da ficção. Mesmo que, em determinada composição dramática, intervenha apenas uma personagem, podemos estar perante um falso monólogo, dado que pode tratar-se de um diálogo com uma figura ausente ou consigo própria.

No discurso dramático, a palavra dita pela personagem obedece a uma «dupla estratégia de enunciação», uma vez que, por um lado, serve para estabelecer a comunicação entre as personagens e, por outro, destina-se a fornecer informações que, neste tipo de discurso, não conseguem ser transmitidas de outra forma. Na narrativa, pelo contrário, as personagens não têm que veicular toda a informação que se quer transmitir ao leitor. Existe, para tal, uma figura que é tão fictícia como as restantes, mas que normalmente o leitor toma por real, chegando a identificá-la com o autor. Trata-se do narrador que pode alargar-se em descrições de ambientes, de lugares, de personagens e tudo o que achar conveniente, sem as restrições de economia que o texto dramático impõe.

O livro de Maria Rosa Colaço, *O Espanta-Pardais* ⁽¹⁾, é um exemplo que ilustra e clarifica bem esta diferença. O texto desta pequena novela para crianças foi posteriormente trabalhado pela autora, sendo «transformado» em peça teatral. Vejamos como foram resolvidos alguns «problemas» colocados por uma escrita situada em diferentes modos literários, confrontando o *incipit* de ambas as obras. Um exercício comparativo deste género pode, perfeitamente, realizar-se em sala de aula.

Era um boneco humilde que vivia no meio da seara.

Tinha dois grandes braços sempre abertos à espera que alguém os fechasse com Amizade, um casaco aos remendinhos de todas as cores, um cachecol muito comprido e um chapéu preto com uma flor lá no alto.

A única coisa que o Espanta-Pardais desejava era poder caminhar um dia na Estrada-Larga. Palavra que não desejava mais nada! E digam lá se ele não tinha razão: não é tão triste uma pessoa nascer e morrer no mesmo sítio?

Às vezes passava o seu amigo Vento e falava-lhe de praias de ondas azulinhas com pássaros, gaivotas que voavam sobre os barcos como se fossem lenços a acenar, praias onde os

meninos descalços, a rir faziam castelos de conchinhas e areia, onde os barcos dormiam, à tarde, como se fossem grandes peixes e onde os pescadores conversavam fumando grandes cachimbos.

Tanta coisa, que o Espanta-Pardais nunca vira nem podia, por isso, imaginar bem como era.

Como traços fundamentais que importa aqui reter, temos neste texto a voz de um narrador que domina toda a história narrada, não só descrevendo os factos objectivos da acção, como dando conta da «psicologia» da personagem, e dos seus desejos mais íntimos, ao mesmo tempo que se dirige explicitamente ao destinatário, solicitando a sua adesão emocional e simpatia para com a personagem central. Observemos, em seguida, o texto transformado (2).

Era um boneco humilde que vivia no meio da seara.

Tinha dois grandes braços sempre abertos à espera que alguém os fechasse com ternura, um casaco aos remendinhos de todas as cores, um cachecol muito comprido e um chapéu preto com uma flor lá no alto.

ESPANTA-PARDAIS — *E é isto a minha vida: dias e noites, noites e dias no meio da seara, sem ver nada de novo, sem saber o que se passa para além da Estrada.*

Ai, que tristeza! Uma perna que não anda, dois braços sempre abertos sem ter ninguém a quem dar um abraço de amizade...

ZÉ VENTO — *Olá, Espanta-Pardais!*

ESPANTA-PARDAIS — *Olá, amigo Zé Vento! Bons olhos te vejam!*

Por onde tens andado que há tanto não te via aqui pela seara?

ZÉ VENTO — *Tenho andado para aí... Neste tempo de Verão entretenho-me mais junto ao mar. Os meninos gostam do mar com ondinhas, vou até lá e brinco com eles.*

ESPANTA-PARDAIS — *Disseste o mar? Como será o mar?*

Mantém-se aqui a introdução, com informações respeitantes ao ambiente onde decorre a acção e à personagem central. Depois, a voz do narrador dá agora lugar à voz e intervenção das próprias personagens em causa. Agora, é o próprio Espanta-Pardais que discorre sobre a sua situação. É através da sua fala que tomamos conhecimento dos seus anseios e das suas limitações em relação ao conhecimento que possui sobre o mundo. Esta constitui uma das dimensões que importará sublinhar num trabalho sobre o texto dramático, dado que são reconhecidas as dificuldades colocadas, por exemplo, ao nível dos exercícios de transformação textual que normalmente se realizam em contexto escolar.

Finalmente, os excertos anteriores possibilitam ilustrar um dos traços mais significativos e distintivos do texto dramático, que é o facto de se caracterizar pela chamada «concentração dramática», aspecto que conduz a um texto com particularidades sintetizadas assim por Aguiar e Silva (1988: 609):

No texto dramático [...] tudo se subordina às exigências da dinâmica do conflito: o tempo da acção é relativamente condensado, o espaço é relativamente rarefeito, as personagens supérfluas são eliminadas, os episódios laterais abolidos, desenvolvendo-se a acção como uma progressão de eventos que resulta forçosamente da conformação (psicológica, ética, sociocultural, ideológica) das personagens e das situações em que estas se encontram envolvidas.

É exactamente isto que se verifica quando confrontamos os dois excertos de duas obras distintas, embora com o mesmo argumento-base e o mesmo título, *O Espanta-Pardais*: se no texto narrativo se assiste a um alongamento nos comentários do narrador, que opta igualmente por descrever com mais pormenor o ambiente «do mar», no texto dramático alguns desses aspectos subsidiários são eliminados.

2.1. Texto dramático e signos teatrais

Mencionei anteriormente alguns traços distintivos do texto dramático, sem pretender uma abordagem exaustiva. Dentro dessa especificidade, gostaria agora de reflectir sobre as relações existentes entre o que se costuma chamar «texto dramático» e «texto teatral», no sentido de clarificar algumas interpretações e de avançar depois com algumas propostas de leitura.

Por texto dramático entende-se um texto que, encontrando-se regulado «pelo código do sistema semiótico literário», faz parte de uma entidade colectiva que se designa communmente por «literatura». Esta definição significa que a sua actualização num acto comunicativo pode ser concretizada apenas através da sua leitura. Tal como Jiri Veltruski tão claramente expôs num artigo que escreveu sobre as relações entre o texto dramático e o teatro, considero também que «o drama é uma obra de literatura por direito próprio; não requer mais do que a simples leitura para penetrar na consciência do público» (1978: 164). Se é verdade que a sua especificidade reside na exibição de marcas textuais que inequivocamente apontam para a representação, isso não significa que esse texto se consubstancie apenas quando sobe ao palco.

Recordemos, a este propósito, as próprias palavras de um autor de textos para teatro, alguns situados no domínio da literatura infantil ⁽³⁾:

A palavra no teatro, no meu teatro, é fundamental, porque o meu teatro é escrito, é no papel, na minha imaginação e no meu coração. Não ainda no palco. Trata-se de textos talvez, em primeiro lugar, para serem lidos, ou textos também para serem representados. No palco, só parcialmente o meu teatro é ainda meu.

Que estas palavras nos façam reflectir sobre a atenção que costumamos dar ao texto dramático, enquanto texto para leitura em contexto escolar...

Prosseguindo o caminho destes comentários, sabemos que geralmente o que acontece é o texto dramático ser utilizado como componente verbal de um espectáculo teatral, mas tal como poderá ser usado um texto que pertença a qualquer um dos outros modos (narrativo ou lírico), desde que devidamente adaptado a uma forma discursiva, inerente por natureza ao texto dramático. Esta constitui, aliás, uma fórmula muito seguida pelas companhias que levam à cena espectáculos dirigidos preferencialmente aos mais novos.

Assim, ao falarmos em texto teatral, estamos já a apontar para uma forma de comunicação plural em que o texto é apenas um dos componentes desse processo e cujas características comunicativas já não coincidem com as da comunicação literária. Encontramos aí todo um sistema de signos organizados, verbais e não verbais, podendo sistematizar-se, da seguinte forma, os elementos integrantes da linguagem teatral:

- a) códigos verbais
 - códigos linguísticos (o texto: principal e secundário)
 - códigos acústicos (voz, expressão, ritmo, entoação, timbre, etc.)
- b) códigos não verbais
 - visuais, musicais...

Esse discurso múltiplo leva a que se deva considerar, agora, ainda outros componentes (adaptação de proposta do professor Oliveira Barata, 1979):

- a) *Emissores* (emissor múltiplo): autor + encenador + actores + cenógrafo, caracterizador, guarda-roupa, aderecista, etc.
- b) *Mensagem*: texto + representação
- c) *Códigos*: código linguístico + código visual, auditivo + sociocultural + códigos específicos do campo teatral

(espaço cénico, jogo dramático, regras que vinculam a representação de uma dada época)

d) *Receptor*: espectadores, público

A complexidade que podemos descortinar nesta listagem e a que Roland Barthes chamou «uma espessura de signos»⁽⁴⁾, na caracterização que faz da teatralidade, pode, ainda assim, ser objecto de um trabalho na escola, com distintos graus de aprofundamento em virtude dos diferentes níveis etários.

3. Leitura(s) do texto dramático

Tendo presente os elementos sumariados, sublinhemos que conhecer e trabalhar a multiplicidade de elementos que compõem a mensagem do teatro, permitirá contribuir, por exemplo, e numa primeira instância, para a formação estética e, por que não, para promover futuros (presentes?) frequentadores/apreciadores de teatro.

Embora nos possamos restringir a uma abordagem do texto dramático que incida apenas sobre a sua textualidade (esta é uma opção possível), tendo presente as observações anteriores, esse estudo será, no entanto, parcial e limitador, devendo-se pois avançar com propostas de trabalho que permitam contactar também com as marcas textuais da sua teatralidade.

Dialogar com os alunos, a partir de uma determinada peça, sobre certos aspectos da técnica teatral, debatendo, por exemplo, que elementos do plano textual poderão passar para o cénico e como, que novos elementos será pertinente integrar, constitui um exercício de reflexão e crítica que poderá revelar-se bastante produtivo, sobretudo se os alunos já tiverem sido introduzidos em actividades de jogo dramático.

Os objectivos primordiais de um trabalho com o texto dramático no ensino do português centrar-se-ão, pois, num estudo que inclua a compreensão dos elementos que são especí-

ficos da forma dramática, face aos que terá em comum com a forma narrativa ou lírica. Defende-se assim um modelo integrador, que alie a análise textual a um entendimento mais alargado da complexidade do modo dramático, pela apropriação que faz de signos de origem diversa.

Em que aspectos se poderá, desta forma, alicerçar a prática pedagógica? Muitas e variadas podem ser as formas de abordar o texto dramático. Mas sobretudo é necessário ter presente que as exigências específicas inerentes à criação do discurso dramático requerem uma igual especificidade nos métodos a adoptar na sua leitura e análise, sobretudo em contexto escolar, onde devemos evitar a mera transferência de instrumentos operatórios utilizados na abordagem de outros modos discursivos.

A forma como se encara o texto dramático, em contexto escolar, deve então revestir alguma variedade, uma vez que estamos a lidar com uma «fala escrita», adequada a uma voz que a enforme. Esta questão da «palavra» é um facto que convém acentuar, porque afinal é de literatura que falamos aqui. Mesmo autores que defendem uma mais estreita ligação às actividades de dramatização, como Juan Cervera, realçam a função central da expressão linguística na literatura dramática (1991: 137):

Urge que no campo dramático a expressão corporal, a expressão plástica e a expressão rítmico-musical sejam restituídas à sua função de colaboradoras da palavra e deixem de ser competidoras; que contribuam para o realce da palavra e não para o seu obscurecimento.

Sabemos ter sido prática em anos passados a leitura silenciosa, hábito que se pretende que o aluno adquira e desejavelmente prolongue pela vida fora. Por outro lado, crê-se que quando efectuamos uma leitura em voz alta, se perde, por vezes, o sentido do que se lê. No entanto, com o texto dramático,

trata-se agora de um exercício que treina a capacidade de dicção, de entoação, da própria significação atribuída ao dito, etc. E não temos que ler o texto em continuidade. A sua estrutura presta-se bem a desmontagens diversas, até através do próprio acto de leitura. Se aceitarmos que a forma como iniciamos a leitura de um texto comporta alguma descontinuidade, podemos então estabelecer percursos dificilmente aceitáveis noutro tipo de texto.

Nesta linha de raciocínio, por que não pegar numa só personagem e ler apenas as suas falas, tentando chegar a traços da sua caracterização, colocados depois em paralelo com as restantes personagens com que se relaciona. Por que não ler apenas as didascálias, tentando antecipar, a partir daí, aspectos da intriga? Podendo apontar para aspectos referentes ao espaço e ao tempo em que a acção se situa, para a identidade das personagens, antes de cada fala ou as grandes separações dramáticas (didascálias «funcionais», segundo Pruner), ou ainda indicações sobre a maneira como o texto é «dito» (didascálias «expressivas»), o texto didascálico constitui, na verdade, uma componente que merece um olhar mais atento.

É sobre as didascálias expressivas que pretendo chamar agora a atenção, na medida em que podem, só por si, fornecer dados importantes sobre a progressão da intriga. Permitem, por exemplo, dar conta da evolução de uma personagem, ao longo de uma peça ou numa determinada sequência, mesmo sem se proceder à leitura das respectivas falas. Vejamos um exemplo concreto. No quadro abaixo apresentado temos o levantamento, não exaustivo, das didascálias expressivas respeitantes ao texto de António Torrado, «Vem aí o Zé das Moscas», do livro *Teatro às Três Pancadas*. A personagem central, Zé das Moscas, vai contracenando com várias figuras, e o texto didascálico dá exactamente conta da posição «baixa» (em termos da análise conversacional) que ocupa nas diversas sequências ou interacções. Podemos igualmente identificar uma espécie de escala

social nos diferentes interlocutores que enfrenta, até finalmente surgir um juiz, perante o qual se dá um *volte-face* na situação até aí desenvolvida. Importará, depois, debater as relações entre estes elementos e as falas das personagens, descortinando aproximações ou oposições entre as duas instâncias, processos de organização das interações e progressão dramática.

Didascálias expressivas

ZÉ DAS MOSCAS	MÉDICO
Humilde	interrompendo-o (3 x)
obedece (5 x)	impaciente
Preocupada	indiferente
cabisbaixo	
	COMANDANTE DA POLÍCIA
assustado	à-vontade
muito abatido	murro na secretária (3 x)
	ADVOGADO
humilde (2 x)	enfadado
cabisbaixo	indignado
...	...
	JUIZ ...
feliz	aos tropeções
ar triunfante	cambaleante
	foge

Tratando-se o texto dramático, como se sublinhou, de um texto que, em potência, remete para a sua representação, também a integração textual de apontamentos sobre espaço cénico, movimentação, luminotecnia, etc. não serão elementos espúrios, dos quais passaremos ao lado numa leitura interpretativa, possuindo igualmente uma significação precisa e determinante na criação do «clima» e nos propósitos essenciais da intriga.

Recordemos, a título exemplificativo, o modo como se introduz a história de encaixe de *O que é que aconteceu na terra dos Procópios?*, em que os dois planos narrativos são distinguidos pelo recurso a iluminação diferenciada: «Escurece a cena. Cena de repente com fraca iluminação. Aproxima-se um rapaz com uma cadeira de palha às costas. Durante algum tempo ele atravessa palco, como se atravessasse o mundo.» Para além do informante de luz, repare-se que temos uma indicação de teor proxémico — deslocação no espaço da cena. Mas este texto didascálico é também um texto que apresenta uma informação mais próxima do imaginário da literatura do que do imaginário especificamente teatral, na medida em que integra elementos que escapam à observação directa. São elementos que se aproximam de uma descrição psicológica alicerçada ainda na comparação e nas formas adverbiais da frase seguinte: «Ora dolorosamente, ora alegremente. Por fim, fatigado, senta-se na cadeira que leva.»⁽⁵⁾

4. Conclusão

Para terminar, gostaria de deixar registada uma última observação: tratando-se o texto dramático, como já afirmei, de um discurso essencialmente dialógico, estando ausentes as longas descrições que tantas vezes desagradam às crianças e jovens, possibilita e facilita uma atitude interpretativa fundamental, que consiste em permanecer o mais possível perto do texto. Considerar os dados textuais de uma forma rigorosa é essencial para a sua correcta compreensão, e sabemos que igualmente determinante noutras aprendizagens.

E como um elemento mais a confirmar as reflexões apresentadas, anote-se que em *dossier* relativamente recente do *Le Monde de L'Éducation* ⁽⁶⁾ tendo como tema «Théâtre et jeune public», se fazia referência a uma certa vitalidade na edição de textos dramáticos, em França, exactamente pelo facto de, em

certos aspectos, favorecerem a leitura, pelo seu carácter mais «arejado e lúdico». Aqui fica o convite a este jogo da leitura.

Notas

(¹) Lisboa: Edições Nave, 1983 (3.ª ed.).

(²) Lisboa: Plátano Editora, 1981.

(³) Manuel António Pina, «Se calhar nem mesmo teatro...», *O Inventão*, p. 75. Entrevista inicialmente publicada em *Teatro*, n.º 4, Set./Out., 1983.

(⁴) In *Ensaio Críticos*, Lisboa: Edições 70, 1971, p. 356.

(⁵) Lisboa: Moraes, 1980, p. 15.

(⁶) Edição de Julho/Agosto, 1997.

Referências bibliográficas

- Bastos, Glória e Vasconcelos, Ana Isabel (1997), «O texto dramático na aula de Português», *Discursos*, 8.
- Cervera, Juan (1991), *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao: U. Deusto/Ed. Mensajero.
- Kerbrat-Orecchionni, Catherine (1984), «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral», *Pratiques*, 41.
- Naves, Maria del Carmen Bobes (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco/Libros.
- Pruner, Michel (1998), *L'analyse du texte de théâtre*, Paris: Dunod.
- Ryngaert, Jean-Pierre (1992), *Introdução à análise do teatro*, Porto: Asa.
- Silva, Vítor M. de Aguiar e (1988), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina, 8.ª ed.
- Veltruski, Jiri (1978), «O texto dramático como componente do teatro», AA.VV., *Semiologia do teatro*, S. Paulo: Editora Perspectiva.
- Wallis, Mick e Shepherd, Simon (1998), *Studying plays*, London: Arnold.